Anna RÓŻYCKA BRYZEK

JUDASZ ZAPRZEDANY DIABŁU
(we freskach Kaplicy Zamkowej w Lublinie)

Zdradę Judasza uzewnętrznia siedzący mu okrakiem na karku diabeł, który przytrzymuje go za szyję. Niewielki, o ludzkim, nagim i ciemnym ciele, z ogonem, ze sterczącymi do góry, sztywnymi włosami i haczykowatą krótką bródką – wyglądałby jak w wielu przedstawieniach sztuki wschodniej, szczególnie w Sądzie Ostatecznym, gdyby nie brak skrzydeł. Znacznie większy i bardziej udziwniony diabeł pojawia się tuż poniżej, w scenie Zmowy Judasza z kapłanami*; czyżby tym razem był to sam szatan, odpowiednio do wagi wydarzenia – dokonywanej właśnie zapłaty za wydanie Chrystusa?*

Przedstawianie Judasza w psychologicznym i pogłębionym, „portretowym" ujęciu przypadło na czasy nowożytne. W sztuce średniowiecznej wystarczały znaczące gesty i układ postaci w scenach wielofiguralnych, aby dobitnie, nieraz dosłownie, zobrazować wydarzenia zawarte w Ewangelii i – w ślad za tym – w tekstach apokryficznych. Kształtowanie się ikonografii chrześcijańskiej następowało przez przejmowanie formuł i motywów ze sztuki późnoantycznej. Wcześnie też wytworzył się w sztuce chrześcijańskiej – zwłaszcza na obszarze cesarstwa bizantyńskiego i jego wschodnich peryferii – jej własny kanon charakterystyki opisowej, a później wzornikowej, osób Starego i Nowego Testamentu, niezmienny w ciągu wieków, przestrzegany w przedstawieniach rysów twarzy, przy – co oczywiste – różnicach i niuansach stylu odpowiednich do miejsca i czasu.

Judasz we freskach lubelskich[1] z roku 1418 podlega zatem tym samym regułom w zakresie typu ikonograficznego oraz zestawienia jego postaci z innymi w kompozycjach, w których albo tylko współuczestniczy on w rozgrywanej akcji, albo też wyróżnia się jako negatywny bohater.

Szeroki cykl pasyjny w prezbiterium Kaplicy Zamkowej namalowany został najpewniej przez głównego mistrza zespołu (artelu) ruskich malarzy, Andrieja, wymienionego w cyrylicznej inskrypcji fundacyjnej króla Władysława Jagiełły – zleceniodawcy ozdobienia kaplicy malowidłami. Cykl ten obejmuje piętnaście scen, od *Umywania nóg* do *Niewiast u Grobu*, następujących po sobie zgodnie z chronologią ewangeliczną, rozmieszczonych okrężnym obiegiem w trzech

---

[1] W sprawie ewentualnych uzupełnień ikonograficznych cyklu pasyjnego por. A. Różycka Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, PWN, Warszawa 1983, s. 68-73, 97n.

rzędach, na ścianie północnej oraz zamykającej prezbiterium. Centrum ideowym i formalnym cyklu jest mensa ołtarzowa, która symbolizuje zarazem tron Boga oraz grób Chrystusa i Jego ofiarę. W tym więc miejscu, przy ołtarzu wypowiadane są słowa liturgii codziennie ponawianej Ofiary eucharystycznej. Znajdują one obrazowe dopowiedzenie we freskach umiejscowionych powyżej ołtarza, przypominających epizody Męki Pańskiej opisane przez synoptyków, a nade wszystko przez św. Jana. Szczegółowego odniesienia słów i gestów liturgii Mszy świętej do epizodów życia Jezusa zawartych w Ewangelii dokonał w czternastym wieku grecki teolog Nikolaos Kabasilas, co w niejednym przejęli ikonografowie, tworząc adekwatny do Pisma Świętego i obrządku Kościoła Wschodniego pasyjny cykl Wielkiego Tygodnia.

Judasz w cyklu lubelskim wstępuje na scenę owych dramatycznych wydarzeń w obrazie *Umywania nóg*, przedstawiony w grupie uczniów w Wieczerniku w chwili, gdy już było wiadomo, że to on zdradzi Chrystusa (por. J 13, 2-11). W zachowanej do dziś prawej części sceny widnieje ośmiu Apostołów: trzej u góry najpewniej siedzą wyprostowani na ławie, trzej poniżej, pochyleni, zapewne rozwiązują sandały, podobnie jak dwaj u dołu. Wszyscy, zakłopotani tym, że Mistrz zamierza obmyć im nogi, okazują zdziwienie, zwracając się głowami ku sobie. Judasza rozpoznać tu trzeba – dzięki ustalonym w ikonografii rysom fizjonomii – w środkowej postaci w wyższym rzędzie: młody, bez zarostu, o krótkich odrzuconych do tyłu włosach, brązowych zamiast rudych, rozmawia z Apostołem znajdującym się po jego prawej stronie. W takim układzie odwraca się od Chrystusa, który powinien stać po lewej stronie kompozycji, przepasany ręcznikiem, przy ustawionej obok misie – jej wysoka stopa stanowi jedyną pozostałość tego zniszczonego fragmentu malowidła. Ów zwrot głowy Judasza jest znaczący, semantycznie negatywny[2].

Tok opowiadania ewangelicznego prowadzi we freskach wyżej, na prawo, do scen, które również rozgrywają się w Wieczerniku: *Ostatniej Wieczerzy* i jej końcowego epizodu – *Odejścia Judasza.* W sztuce Kościoła prawosławnego główną treścią obrazów ukazujących paschalną wieczerzę jest ujawnienie zdrady Judasza, a nie Eucharystia. Ustanowienie Eucharystii ukazuje bowiem wcześnie już pod wpływem liturgii ukształtowana kompozycja *Komunii Apostołów*, w której podchodzą oni ku Chrystusowi, tworząc procesyjny układ – osobno od lewej po chleb, od prawej po wino. *Ostatnia Wieczerza* wchodzi w skład narracyjnego cyklu pasyjnego (tak jest również w Kaplicy Zamkowej w Lublinie), podczas gdy *Komunii Apostołów* przysługuje w kościołach prawosławnych czołowe miejsce powyżej ołtarza (w lubelskiej kaplicy przedstawiono tę scenę w innym miejscu, jako niezgodną z katolickim rytem komunii[3]).

---

[2] W podobnej pozie, odwrócony od Chrystusa, Judasz występuje w *Komunii Apostołów*.

[3] Por. Różycka Bryzek, dz. cyt., s. 84-86 i odpowiednio przypisy; nadto s. 121.

Warto przypomnieć, że istnieją dwa warianty ikonografii tematu *Ostatniej Wieczerzy*: w jednym Chrystus siedzi po lewej stronie stołu, w drugim – pośrodku za stołem. Kompozycja lubelska należy do wariantu drugiego, powszechniejszego w okresie późnobizantyńskim, czyli w epoce Paleologów. Chrystus z przypadającym mu do piersi Janem figuruje pośrodku za owalnym stołem, wokół którego swobodnie ugrupowani są Apostołowie, niektórzy z nich widoczni z boku czy nawet z tyłu, zgodnie z ówczesnym przestrzenno-dynamicznym stylem. Zaniepokojeni słowami Nauczyciela o zdradzie (por. J 13, 21-30), dają temu wyraz, jakby się wzajem pytali: „O kim mówi?", i podkreślali gestami swoje wątpliwości. Judasz z prawej strony gwałtownie przesuwa się całym ciałem przez stół, by sięgnąć do misy i tym gestem się ujawnia – „Lecz oto ręka mojego zdrajcy jest obok Mnie na stole" (Łk 22, 21). W czasie spotkania w Wieczerniku „diabeł już nakłonił serce Judasza [...] aby Go wydał" (J 13, 2). Nabrzmiała zdradą atmosfera tego miejsca znalazła swój finał w zilustrowaniu końcowych słów Ewangelisty: „On więc po spożyciu kawałka [chleba] zaraz wyszedł" (J 13, 30). W tym celu malarz jeden tylko raz zastosował w specjalnie rozbudowanej wszerz kompozycji[4] manierę kontynuacyjną. Dwukrotnie bowiem Judasz ukazuje się w ramach jednej sceny: najpierw siedzi przy stole i oto już zaraz, na prawo, odchodzi zamaszystym krokiem z rozwianym brzegiem płaszcza i w pędzie niemal sięga lewą stopą obramienia. Literalnie więc słowo przekłada się na obraz! Siła wizualizacji natychmiastowego odejścia z Wieczernika jest przy tym w dużym stopniu pochodną stylu epoki, w której żywość układu ciała przenosi się organicznie na sposób fałdowania szat (w poprzednim okresie traktowanych niemal autonomicznie). Równie dosłownie – i jakże dosadnie – zdradę Judasza uzewnętrznia siedzący mu okrakiem na karku diabeł, który przytrzymuje go za szyję. Niewielki, o ludzkim, nagim i ciemnym ciele, z małym ogonkiem, ze sterczącymi do góry, sztywnymi włosami i haczykowatą krótką bródką – wyglądałby jak w wielu przedstawieniach sztuki wschodniej, szczególnie w *Sądzie Ostatecznym*, gdyby nie brak skrzydeł[5]. Znacznie większy i bardziej udziwniony diabeł pojawia się tuż poniżej, w scenie *Zmowy Judasza z kapłanami*; czyżby tym razem był to sam szatan – odpowiednio do wagi wydarzenia – właśnie dokonywanej zapłaty za wydanie Chrystusa? Ten zły duch nadleciał nagle ze strefy powietrznej, okołoziemskiej, będącej według pewnej tradycji teologicznej siedliskiem strąconych aniołów, albo z leś-

---

[4] Lubelska *Ostatnia Wieczerza* niezwykle blisko nawiązuje – mimo niewątpliwych pośrednich ogniw – do fresku w kościele św. Klimenta (Periblepty) w Ochrydzie z roku 1295. Por. Różycka Bryzek, dz. cyt., s. 69, rys. 11, 132, 13. Przy identycznym rozwiązaniu postaci doszło do ich ścieśnienia w obrębie sceny, dzięki czemu uzyskano wolną przestrzeń na prawo, po to, żeby dodać tam epizod odejścia Judasza.

[5] Brak skrzydeł jest rysem szczególnym, nieczęsto pojawiającym się w sztuce bizantyńskiej. Por. S. Skrzyniarz, *Upadły anioł. Antropomorficzne uskrzydlone przedstawienia Diabła w sztuce bizantyńskiej*, „Folia Historiae Artium", Seria Nowa, t. 2 (1996-1997), s. 65-80.

nych ostępów i mokradeł, gdzie umieszczała demony popularna wyobraźnia. Zatrzymał się z impetem, z podkurczonymi nogami, by zawisnąć przy głowie Judasza. Wygląda z profilu niemal identycznie z diabłem z Wieczernika, ma również ostre rysy twarzy, postawione na sztorc krótkie włosy i bródkę, w miejscu szyi jednak wyrasta zwierzęcopodobna niby-kryza, pofałdowana skóra, rozpięta promieniście na chrzęstnych prętach zakończonych pazurami. Ten zdumiewający stwór mógł zaistnieć w ikonografii najpewniej na obrzeżnym, bizantyńsko-azjatyckim obszarze, niewątpliwie pośrednio odwzorowany z typu jaszczurki, która nadymając się, eksponuje olbrzymią kryzę i równocześnie syczy dla odstraszenia swoich wrogów[6]. Już w Biblii płazy i gady, wraz z tworami fantastycznymi, miały wyraźnie diabelskie konotacje, a nasiliło się to jeszcze w chrześcijańskim piśmiennictwie i ikonografii, przede wszystkim w tak zwanych fizjologach. To oczywiste, że malarz lubelski podpatrzył albo sam motyw tak wyjątkowego diabła, albo całą kompozycję pośród czternastowiecznych bałkańskich malowideł ściennych, znanych mu być może z autopsji lub, co bardziej prawdopodobne, z doraźnie zestawianych przerysów warsztatowych. Ówczesny kierunek w sztuce bizantyńskiej, zwany narracyjnym, prężnie rozwijał się w Macedonii i Serbii, znajdując wiele inspiracji, głównie ikonograficznych, w archaizującej, peryferyjnej sztuce Kapadocji. I tak na przykład – tylko w odniesieniu do omawianego tematu – w Yilanli Kilise, we fresku z przełomu dziewiątego i dziesiątego wieku, diabeł w *Ostatniej Wieczerzy*, określony inskrypcją „demon Selefur", podkrada się z podkurczonymi nogami i szepce Judaszowi do ucha. To zapewne jeden z pierwowzorów diabła z kaplicy w Lublinie, mimo, że ma skrzydła a nie ową jaszczurczą kryzę[7]. W lubelskiej scenie

[6] Nie udało się dotychczas znaleźć odpowiednika dla tego skórnego otoku głowy diabła ani w materiale ikonograficznym, ani w bestiariuszach, ani też w opracowaniach dotyczących rzeczywistych lub fantastycznych zwierząt znanych w średniowieczu. Tym bardziej winna jestem wdzięczność panu dr. T. Skalskiemu z Instytutu Zoologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, który w tym rysie diabła lubelskiego rozpoznał fałd skórny dużej jaszczurki zwanej agamą kołnierzastą, w chwili zagrożenia napinający się na chrzęstnych prętach. Co więcej, jaszczurka ta, występująca również w Europie południowowschodniej, potrafi szybko biegać na dwóch nogach (por. C. Klipatrick, J. Hard, *Ilustrowana encyklopedia zwierząt*, tłum. R. Terrpil, F. Kaczmarski, Wydawnictwo Pascal, Warszawa 1990, s. 147). Szczegółowe rozpoznanie omówionego motywu było możliwe dopiero po ukończeniu konserwacji w roku 1997, dotowanej w ostatnim etapie prac przez Unię Europejską dzięki staraniom Dyrektora Muzeum Lubelskiego, mgr. Zygmunta Nasalskiego; zob. słowo wstępne do albumu: A. Różycka Bryzek, fotografie P. Maciuk, *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w Kaplicy Zamku Lubelskiego*, Muzeum Lubelskie w Lublinie, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2000. Por. też: M. Milewska, *Konserwacja polichromii w kaplicy Świętej Trójcy na Zamku Lubelskim w latach 1976-1995*, w: *Kaplica Świętej Trójcy na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja*, Muzeum Lubelskie w Lublinie – PTTK Oddział Miejski w Lublinie, Lublin 1999, s. 249-271.

[7] Por. N. Thierry, M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Capadoce. Région du Hasan Dag*, Nicole & Michel, Paris 1963, s. 103n., il. 51a; w spisach demonów nie istnieje przytoczone tu imię. Drugi zacytowany przykład to *Ostatnia Wieczerza* w Kokar Kilise, gdzie diabeł umieszczony

Zmowy Judasza z kapłanami widać wyraźnie otwarte usta diabła tuż przy uchu wiarołomnego ucznia, którego namawia on do wzięcia monet już przygotowanych na stole. Za stołem siedzą trzej przedstawiciele Sanhedrynu. Zróżnicowanie koloru ich szat oraz chust, jakie przysługują starszyźnie żydowskiej, okrywających głowy po szyję i ramiona, wskazuje być może, iż są to dwaj kapłani i faryzeusz. Ci bliżej Judasza szerokim ruchem prawicy z wysuniętym palcem wskazują na jego sakiewkę – atrybut skarbnika Dwunastu (sakiewka jest niewidoczna; znajdowała się w części zniszczonej i obecnie umownie zrekonstruowanej). Za chwilę ma on do niej włożyć monety (por. Mt 26, 15). Z trzydziestu srebrników, dokładnie odliczonych w dwu rzędach, na stole pozostało zaledwie jedenaście. Dla pełnej czytelności przedstawienia namalowano je w widoku od góry jako okrągłe, bez złudnych skrótów perspektywicznych – w myśl bizantyńskiej zasady realizmu przedmiotowego. Schemat kompozycji, znanej od czasów wczesnochrześcijańskich, lecz niezwykle rzadko stosowanej w malarstwie ściennym, został zaczerpnięty z tradycji obrazowania sądów nad Chrystusem. Wszelako we fresku lubelskim kluczowego znaczenia nabiera zmaterializowanie podszeptów zła, nadające kuszeniu wymiar wyższy niż tylko narracyjny: w tragicznej rozterce moralnej Judasza szatan jest współsprawcą jego wiarołomstwa[8]. Kusiciel ów nie mógł więc być groteskowy, jak to często ma miejsce w wyobrażeniach diabła. Jawi się on raczej jako groźny przeciwnik w duchowym pojedynku. W wydarzeniach, które nastąpią po tej scenie, diabeł już się więcej nie pojawi, działanie pozostawiając zdrajcy.

W Wieczerniku i w komnacie świątynnej występują w tle – zamiast nieznanych sztuce bizantyńskiej rzeczywistych wnętrz – zestawione obok siebie budowle, portyki czy kolumnowe cyboria, w dużej mierze przejęte ze spuścizny hellenistycznej. Z wnętrz budowli narracja przenosi się poza Jerozolimę, za potok Cedron, na wzgórze Oliwne, do Ogrójca. Na tle potężnych murów miasta rozgrywa się akcja w scenie *Porażenia żołnierzy* poprzedzająca pojmanie Chrystusa. Oto od strony skalistego wzniesienia wyszła naprzeciw Niemu zbrojna kohorta. Sprowadził ją Judasz (por. J 18, 3), lecz sam trzyma się na uboczu, na końcu grupy Apostołów, której przewodzi Piotr, idący najbliżej Mistrza. Jezus wskazuje na siebie dłonią, odpowiednio do słów z Ewangelii według św. Jana: „Ja jestem" (18, 5), po których żołnierze, którzy Go szukali, „cofnęli się i upadli na ziemię" (J 18, 6). Porażeni mocą Bożą – widomym jej

jest przed Judaszem. Podobnie jest w miniaturze w kaptyjskim Ewangeliarzu, Biblioteka Narodowa w Paryżu, cod. copt. 13. W bliżej niedatowanej *Komunii Apostołów* w Atenach, w kościele, tak zwanym Portyku Hadriana, mały czarny diabeł szepce na ucho Judaszowi, namawiając go do świętokradczego przyjęcia Komunii. Por. A. N. D i d r o n, *Manuel d'Iconographie chrétienne grecque et latin*, tłum. P. Durand, Paris 1845, s. 190, przyp. 1; s. 233n., przyp. 1. Przytoczone przykłady należą do wyjątkowych.

[8] Na temat złożonego i niezwykle trudnego problemu dramatu Judasza por. W. H r y n i e w i c z OMI, *Judasz zdrajcą?*, w: *Dwunastu Apostołów*, red. J. Turnau, wyd. Znak Kraków 2002, s. 71-83.

znakiem był (dziś już nieistniejący) zwój w lewej dłoni Chrystusa, symbol Logosu – mimo że uzbrojeni, cofają się w panice: jeden nadal jeszcze stoi, dwaj się przechylają do tyłu i na bok, inny padł całym ciałem do przodu (jak wolno go odtworzyć na podstawie wizerunków stóp i dłoni zachowanych w zniszczonej części kompozycji), a znów inny przewrócił się na plecy. Temat ten, wyjątkowy w malarstwie monumentalnym, choć znany w malarstwie książkowym, pozwala na szczególnie dynamiczne i malownicze ujęcie żołnierzy w stylizowanych na wzór antycznych zbrojach i hełmach zdobnych białym piórem, z kolczą osłoną szyi i ramion. Pierwotnie zapewne trzymali oni włócznie, nadal zaś widnieją na obrazie duże tarcze typu pawęż, charakterystyczne dla sztuki zachodniej. Dynamice ruchów ciała i gestów żołnierzy przeciwstawione jest statyczne ujęcie grupy uczniów z Chrystusem na czele, zmierzającym ku spełnieniu ofiary.

W następnej, kulminacyjnej scenie w Ogrójcu – *Pojmaniu* (*Pocałunku Judasza*), inicjatywę znów przejmuje zdrajca. Tym razem to on podchodzi od lewej strony – w myśl przejętej z antyku kompozycyjnej zasady, że działanie rozwija się w kierunku na prawo. Judasz obejmuje Chrystusa za ramiona, przytula swój policzek do Jego twarzy, równocześnie przydeptując stopę Mistrza, co w świetle tradycji biblijnej (por. Ps 60, 10) należy uznać za znak władzy nad Nim. Otacza ich półkręgiem sześciu napastników, starszych i młodszych, groźnie nastających na Chrystusa. Dwaj po lewej stronie stoją w szerokim rozkroku i z rozmachem ramion zamierzają się do ciosu, jeden sękatym kijem, drugi pałką, napastnik z prawej zaś chwyta Pojmanego za ramiona, usiłując zedrzeć z Niego płaszcz. Dwaj wyżej ściskają w dłoniach krótsze pałki, gotowi uderzyć Chrystusa w głowę. Trzeci, pomiędzy nimi, wspiął się jeszcze wyżej i w uniesionych rękach trzyma pochodnie (por. J 18, 3), oświetlając postacie stojące poniżej, by łatwiej rozpoznać Tego, na którego już zapadł wyrok. Dobiega zatem końca nocny dramat w Ogrójcu.

Gdy Chrystus wszedł z uczniami na to szczególne wzgórze, zaskoczyła Go zbrojna kohorta, dalej zaś stanął twarzą w twarz z Judaszem. Jedność miejsca obu wydarzeń wyrażona została przez ukazanie w tle dwóch kolejnych scen tego samego górskiego pejzażu. W tej drugiej, napięcie akcji wzmacnia niespokojny rytm szczelin i nawisów skalnych. Wobec dynamizmu ruchów i gestów oprawców i odpowiadającej mu ekspresji pejzażu górskiego – jedynie Chrystus tchnie spokojem, trzymając w lewej dłoni zwój, symbol Logosu[9]. Pozostaje obojętny także wobec czynu porywczego Piotra, który właśnie obciął ucho Malchusowi, słudze kapłana, co wyobrażono na prawo od grupy centralnej. W całości kompozycja lubelska czerpie z obiegowych późnobizantyńskich wzorców powszechnych na Bałkanach. Niezwykle tłumne na ogół ujęcie tutaj

[9] Serdecznie dziękuję pani mgr K. Durakiewicz, byłemu Głównemu Konserwatorowi Muzeum Lubelskiego, za informację o stwierdzeniu przy dłoni Chrystusa śladowych ilości bieli, która świadczy o obecności tam zwoju.

poddano jednak ograniczeniu, usuwając kilka figur z drugiego planu, gdy pozostawić te z planu pierwszego, w każdym szczególe powielając ulubione acz konwencjonalne pozy, od dawna obecne w ikonografii.

Wątek Judasza we freskach lubelskich urywa się na scenie *Pojmania* - zgodnie z powszechną tradycją ikonografii bizantyńskiej pominięte zostały finalne godziny jego życia[10]. Podobna sytuacja ma miejsce w bliskich terytorialnie i czasowo freskach kolegiaty wiślickiej i sandomierskiej, również powstałych z fundacji króla Władysława Jagiełły. Wszystkie one wyrosły ze wspólnego pnia stylu epoki Paleologów, a przecież każda z tych kompozycji posiada odrębne rysy tak w zakresie ikonografii, jak i w przyswojonej z różnych kręgów manierze warsztatowej jej twórców. Porównując freski w Lublinie i Sandomierzu (w Wiślicy są niekompletne), można zauważyć, że malarze czerpali z doświadczeń rozmaitych środowisk. W *Umywaniu nóg Apostołom* i w *Ostatniej Wieczerzy* mistrz lubelski wykazuje skłonność do swobodnego grupowania postaci, podczas gdy w analogicznych scenach w Sandomierzu obecna jest tendencja do wyrównywania linii głów, dającego efekt niemal izokefalii; sandomierski malarz ponadto posłużył się archaizującym ujęciem Chrystusa z boku stołu, in cornu dextro, zamiast, w myśl nowszej ikonografii, pośrodku za stołem. W scenie *Zmowy Judasza z kapłanami* wybrano dwa różne momenty tego wydarzenia: w Lublinie przed wzięciem zapłaty, a w Sandomierzu już po zgarnięciu przez Judasza większości monet z nadstawionej poły płaszcza kapłana do mieszka. Jako wręcz wyjątkowy jawi się w cyklu lubelskim epizod *Porażenia żołnierzy*, niewprowadzony ani w Sandomierzu, ani w Wiślicy. Zestawienie natomiast zredukowanego pod względem liczby figur *Pojmania* z kaplicy lubelskiej z kompozycją sandomierską potwierdza raz jeszcze dowolne posługiwanie się wzornikami pojedynczych postaci w pozach typowych, indywidualnie komponując całość obrazową. Zbiegowisko faryzeuszy, żołnierzy i pachołków z halabardami i żagwiami w Sandomierzu ciasno otacza oprawców. Tacy sami oprawcy, wręcz wyjęci z tamtej całości, ukazani są w kompozycji lubelskiej. Szybszym krokiem niż w scenie lubelskiej, z rozwianym brzegiem płaszcza, podchodzi „sandomierski" Judasz do Mistrza (przez pomyłkę twórcy lub konserwatora z lat 1934-1935 odwrotnie – przydeptuje jego stopę Pojmany!).

Przy wielkiej różnorodności rozwiązań ikonograficznych pozostaje bezspornym faktem, że poza kaplicą zamku lubelskiego upostaciowiony diabeł nie występuje w żadnym z zachowanych malarskich cyklów Jagiełłowych. Przypadek ten zasługuje na dalsze badania.

---

[10] Żal i skruchę Judasza prowadzące go do samobójstwa (por. Mt 27, 3-6) wyobrażano w scenach *Zwrotu srebrników* i *Powieszenia się na drzewie*. Por. Dionizjusz z Furny, *Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarskiej*, tłum. I. Kania, red. M. Smorąg Różycka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 130. Tematy te występują w bizantyńskim malarstwie książkowym od wczesnego okresu; częściej pojawiają się w sztuce zachodniej.